

DIE GESCHICHTE DES VERLORENEN SOHNES BEI RILKE¹

von Käte Hamburger

“Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte.”—Unvermittelt leitet mit diesem Satze Rilke seine Auslegung des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn ein und schließt mit ihr seinen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1911) ab.²

Bevor wir uns dieser Auslegung zuwenden, sei ein kurzer Ausblick auf die berühmte Thematik gestattet, die Rilke damit seinem Werke eingefügt hat. Es bedarf der Erinnerung nicht, daß keins der Gleichnisse Jesu in so reichem Maße Gegenstand der bildenden Kunst und der Dichtung geworden ist wie das des Verlorenen Sohnes.³ Das ist gewiß kein Zufall, sondern hängt mit der besonderen Art des Gleichnisses zusammen: nicht nur mit der relativ handlungsreichen Geschichte an sich, sondern auch mit dem Umstand, daß diese ganz und gar aus dem Kontext des 15. Kapitels des Lukas-Evangeliums losgelöst werden kann, und das heißt zugleich losgelöst von der Tatsache, daß *Jesus* sie erzählt. Eben damit ist der Unterschied bezeichnet, dem diese Geschichte als Objekt theologischer Exegese und als Gegenstand künstlerischer Darstellung unterliegt. Die theologische Exegese kann sie nur als ein Gleichnis Jesu behandeln. Sie fragt nach dem Sinn, den Jesus mit ihr hat kundtun wollen. Und sie deutet diesen nicht schwer erkennbaren Sinn, indem sie die verzeihende Liebe des Vaters parabolisch als diejenige Gottes versteht—Gottes, dem ein reuiger und zurückfindender Sünder und Abtrünniger lieber ist als “neunundneunzig Gerechte.” “Das Gleichnis schildert in überwältigender Schlichtheit: So ist Gott, so gütig, gnädig, so voll Erbarmen, so überfließend von Liebe. Er freut sich über Heimkehr des Verlorenen wie der Vater, der das Freudenfest veranstaltet,” schreibt J. Jeremias.⁴ Ähnlich drückt es J. Schniewind aus, der weiterhin die sich in dem Gleichnis kundtuende “Sünderliebe” Jesu hervorhebt, wegen der ihm die Pharisäer—verbildlicht im älteren Bruder—zürnen.⁵ Wenn aber Schniewind betont, daß das Gleichnis primär irdische Verhältnisse darstellt, diese aber transparent für die Gottesbeziehung sind, von der her es allein zu verstehen ist,⁶ so ist damit nichts anderes gesagt, als daß die Geschichte ein Gleichnis ist, als

Editor's Note: Miss Hamburger is Professor of Literature at Universität Stuttgart.

solches erkennbar daran, daß Jesus es erzählt. Denn nur Jesus kann die Gottesbeziehung, als eine sozusagen theologisch verbindliche, herstellen. Anders gesagt: in dem Augenblick, in dem Jesus als Erzähler auftritt, handelt es sich um ein Problem der christlichen Theologie, aus deren Bereich die Deutung nicht heraustreten kann.⁷

Nicht zufällig aber konnte dieses Gleichnis sich zum Gegenstand der Kunst verselbständigen und damit aus dem Evangeliumsbezug heraustreten, seinen biblischen Ursprung und Sinn vergessen lassen. Denn die menschlichen Verhältnisse, die es zum Inhalt, zur "Bildhälfte"⁸ hat, stellen als solche einen Fall dar, für dessen Verständnis ethische und psychologische Kategorien durchaus ausreichen. D. h. die Geschichte des Verlorenen Sohnes braucht als solche kein Gleichnis zu sein, um dennoch als eine menschlich beispielhafte Musterhaftigkeit und Vielgestaltigkeit gewinnen zu können. Sie kann innerhalb ihrer menschlichen Bezüge allein unter vielerlei Aspekten gesehen und gestaltet werden. Wobei es, wie kaum gesagt zu werden braucht, in der Natur der bildenden Künste liegt, daß ihre Interpretationsmöglichkeiten begrenzter sind als die der literarischen. Die Szenen und Figuren, die die Geschichte des Sohnes darbietet: Auszug, Prasser- und Schweinehirtenleben, Heimkehr, Gastmahl sind der Kunst – und naturgemäß der Malerei noch mehr als der Plastik – vorgegebene Motive gewesen, geeigneter zu reicher Ausmalung als zu sinnhafter Ausdeutung. Selbst Rembrandts durchgeistigte Gestaltung des den knienden Sohn umfangenden Vaters (Gemälde von 1669) kann nichts als die verzeihende Liebe eines irdischen Vaters zur Anschauung bringen. "Niemals ist ein Vater so gemalt worden," beschreibt Kallensee, "nie so die väterliche Güte und Liebe!" Aber so ernst bewegt und erbarmend das Antlitz, die schützend dem Sohn aufgelegten Hände dieses jüdischen Vaters sind – die weitere "Auslegung" Kallensees: "Hier ist das unsichtbare göttliche Walten sichtbar gemacht, das Übersinnliche versinnlicht"⁹ transzendiert das im Gemälde Dargestellte; gelenkt von dem Wissen um den Sinn des Gleichnisses Jesu interpretiert sie diesen in das "Sichtbare" hinein. Und dies gilt auch dann noch, wenn es die Intention Rembrandts selbst gewesen wäre oder war, im Vater die Sünderliebe Gottes zu symbolisieren. Auch in einem Kunstwerk höchster Ausdruckskraft wie diesem ist der Gleichnissinn der dargestellten Szene nicht mehr enthalten.¹⁰

Wenn die Werke der bildenden Kunst (sofern man sie wie in diesem Falle thematisch-motivisch betrachtet) darstellerisch ebenso gebunden wie eben deshalb auch subjektiver Auslegung des Betrachters offen sind, so kann die Dichtung weit unbeschränkter mit einem solchen Stoff verfahren. Sie kann die Geschichte des Verlorenen Sohnes wie jeden anderen literarisch vorgegebenen Stoff bearbeiten und mit neuem Sinn versehen, sie mehr oder weniger radikal "umfunktionieren," sei es im Sinne eines Epochengeistes oder auch individueller Intentionen eines Dichters. Es kann im

Rahmen unseres Themas nur auf die zahlreichen fast ausschließlich dramatischen Bearbeitungen des Motivs hingewiesen werden, die nicht zufällig im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ihre größte Häufigkeit erreichten.¹¹ Denn sowohl dem geistlich-theologischen Interesse der Reformations- und Gegenreformationsepoke wie der Sinnenfreude des Barockzeitalters bot der Verlorene Sohn dankbaren Stoff. Es konnte, wie z. B. in Jörg Wickrams Spiel "Der verlorene Sohn" (1540) das Schwergewicht auf den Szenen des Prasserlebens des Sohnes liegen, oder wie in Burkard Waldis' Fastnachtsspiel "Die Parabell vom verlorn Szohn" (1527, niederdeutsch), die bedeutendste Version dieses Motivs in dieser Epoche, die Legende im lutherischen Geiste ausgelegt werden: zugunsten des Glaubens an Gottes Gnade gegen die "Werke," vertreten von dem älteren Bruder (wie in früheren Auslegungen die pharisäische Gesetzestreue). Nach dieser Epoche der geistlichen Spiele ist bis zu Beginn unseres Jahrhunderts die literarische Geschichte des Verlorenen Sohnes bedeutungslos (wie auch in der ersteren selbst die Masse der Stücke weit mehr zeit- und literaturgeschichtliche als literarische Bedeutung haben). Die wenigen Bearbeitungen aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert haben—mit Ausnahme Voltaires¹²—unbekannte Verfasseramen. Und erst durch André Gide und R. M. Rilke ist das Thema des Verlorenen Sohnes in die Weltliteratur eingetreten und bisher in diesem Range nur durch sie vertreten.

Es nimmt nicht wunder, und wird vor allem durch die Versionen dieser Dichter ins Bewußtsein gehoben, daß in unserem Jahrhundert das Problem des Sohnes in den Mittelpunkt des Interesses trat—und eben als *Problem* in einem anderen, vertiefteren, wir können sagen existentielleren Sinne als es in den früheren Darstellungen etwa in der bloßen Schilderung des "prodigus" erschien. Das wird deutlich, wenn wir auf das Grundmuster selbst zurücksehen. Vom Gleichnis Jesu ist mit Recht gesagt worden, daß es treffender "die Liebe des Vaters" betitelt sein könnte als der Verlorene Sohn¹³ oder, in den romanischen Sprachen, filius prodigus. Denn selbst wenn wir vom Gleichnissinn, der Beziehung auf Gottes Liebe absehen, ist der Sohn wie auch der ältere Bruder nur das Objekt, der passive Empfänger der aktiven, verzeihenden Liebe des Vaters. Auch wenn die Reue, die Umkehr und Heimkehr des Verlorenen die Voraussetzung für diese Liebe ist, so ist doch die Reue, ja schon die Versündigung selbst eben nichts als der stärkste Beweis für die Macht der verzeihenden Liebe, die erst dort ganz zur Erscheinung und Erfüllung kommt, wo sie an sich nicht "verdient" ist. Es ist, so weit ich sehe, in den Auslegungen des Gleichnisses nicht beachtet worden, daß die Reue des Sohnes wenig akzentuiert ist, im Grunde keine innere Einsicht und Umkehr, sondern eine durch äußere Not hervorgerufene: "Da schlug er in sich und sprach: Wie viel Tagelöhner hat mein Vater, die Brot die Fülle haben, und ich verderbe im Hunger!" (Lk. 15, 17). Nicht der verlorene Sohn stellt das

“Problem” des Gleichnisses dar, weniger noch als der ältere Bruder. Der Verlorene und Wiedergefundene: das ist das Erlebnis des Vaters, die Betätigung der ihn erfüllenden Liebe.

Bei Gide und Rilke handelt es sich um den Sohn. Daß zwischen dem französischen und dem deutschen Dichter—seit 1910—persönliche Bekanntschaft bestand, daß überdies Rilke die 1907 erschienene Dichtung Gides *Le retour de l'enfant prodigue* im Jahre 1913 übersetzt hat, ist dabei von geringerer Bedeutung als man aus diesen Fakten schließen könnte. Rilke hatte zwar eine schon 1907 in der *Neuen Rundschau* erschienene Übersetzung des Gideschen Werkes gelesen; aber—so weit wenigstens bis jetzt aus dem Nachlaßmaterial bekannt—äußerte er sich erst 1913 in einem Briefe an seinen Verleger Dr. Kippenberg, im Zusammenhang mit seinem Übersetzungsplan, darüber, in allgemeinen, nicht weiter aufschlußreichen Worten: “Das kleine Werk Gides ist jedenfalls von großer Schönheit und glücklichster Ausbildung” (22. 11. 1913). In der Tat ist Rilkes Hinwendung zu diesem Motiv ganz unabhängig von Gides Dichtung. Denn bereits auf Juni 1906 ist das Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* datiert, das in der Sammlung *Neue Gedichte* (1907) steht. Es weist mit dem titelbetonten Motiv des Auszugs auf den verlorenen Sohn vor, dessen Legende Rilke am Schluß des *Malte* erzählt. Wenn aber Rilke später sich Gides *Retour* zum Übersetzungswerk wählte, so mag ihn möglicherweise ein ihm verwandtes Motiv dazu mitbestimmt haben, eben das Motiv des Auszugs selbst. Denn in der Rückkehr des Gideschen Sohnes ist letztlich der Auszug thematisch.

Le retour de l'enfant prodigue ist eine Komposition aus fünf Kapiteln, die erzählerisch eingeleitet sind, aber sich zu Dialogen verselbständigen und insofern dramatisieren: dem Dialog des Zurückgekehrten mit dem Vater, mit dem älteren Bruder, mit der Mutter, mit dem jüngeren (einem dritten) Bruder. Hier spielt sich die Rückkehr, von der her auf den Auszug nur zurückgesehen wird, in einer sozusagen gedämpften seelischen Atmosphäre ab. Der Vater sagt nicht: er war verloren und ist wiedergefunden. Der ältere Bruder zürnt und widersetzt sich nicht, sondern erörtert mit dem Heimgekehrten das Für und Wider des Zuhause- und des Fortseins, der Ordnung und des ziellosen Schweifens auf der Suche nach dem Unbekannten—und sei dies das Unbekannte, das der Mensch sich selbst ist. Dieser verlorene Sohn ist kein Verlorener, sondern einer der fortging auf der Suche nach sich selbst: “Je ne cherchais pas le bonheur . . . Je cherchais . . . qui j'étais,”¹⁴ bekennt er der Mutter. Er ist kein Verlorener sondern, da er heimkehrt, nur ein Resignierender. In der Heimkehr ist der Auszug noch “aufgehoben,” nicht im Sinne der Zurücknahme, sondern der Bewahrung. Als der Vater fragt: “Donc le veau gras d'hier t'a paru bon?” wirft er sich schluchzend hin, das Antlitz zur Erde: “Mon père, mon père! Le goût sauvage des glands doux demeure malgré tout dans ma

bouche. Rien n'en saurait couvrir la saveur."¹⁵ Völlig deutlich aber wird Gides Deutung der überlieferten Legende durch die Erfindung des dritten, jüngsten Bruders. In ihm, noch einem Knaben, lebt der Aufbruch des Verlorenen wieder auf, sieht der Zurückgekehrte die Hoffnung auf Zielverwirklichung seines eigenen mißglückten Auszugs. Als der Knabe sich in der Nacht dann leise aus dem Hause schleicht, gibt er diesem die Worte auf den Weg: "Sois fort; oublie-nous, oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir. . . ." ¹⁶

Es ist deutlich und geht schon aus diesen Schlußworten hervor, daß hier nicht Versündigung zur Rede steht. Zwar erzählt der Dichter eingangs die Rückkehr annähernd, wenn auch paraphrasiert mit den Worten des biblischen Gleichnisses; aber er erzählt sie wie ein Zitat oder besser wie einen vorangestellten Text, der der neuen Version nur zugrundeliegt und eben anders ausgelegt werden soll. Der Sohn widerlegt das Wort, das ihm das Gleichnis in den Mund legt: er habe "gesündigt gegen den Himmel und gegen dich." Er habe, so sagt er im Gespräch mit dem Vater, nie aufgehört, diesen zu lieben, ja, ihn niemals mehr als in der Wüste geliebt.¹⁷ An dieser Stelle scheint hinter der Vaterfigur ein schwacher Abglanz des Gleichnisinnes aufzuschimmern: Gott, mit dem der Sohn den Vater gleichsetzt, wenn er sagt, dieser habe nicht nur das Haus erbaut, aus dem er entwichen, sondern die ganze Erde, ja das Haus als Einschränkung der Allgegenwart des Vaters empfindet. "La Maison, ce n'est pas vous, mon Père."¹⁸ Wobei es offen ist, ob das Haus, das den Sohn "einschloß"—"parce que la Maison m'enfermait"—als Bild für eine bestimmte Gotteslehre, eine dogmatisierte Religion aufgefaßt werden soll, von der der Sohn die Liebe zu dem "Vater" unterscheidet, die er "draußen," "in der Wüste" gefühlt. Die Sehnsucht des Sohnes, sich selbst zu finden, aus der er ausgezogen war, mag zugleich die Sehnsucht nach einem Gott gewesen sein, der nicht in ein "Haus" eingeschlossen ist. Die Heimkehr des Gideschen Sohnes ist daher Resignation, die die Hoffnung auf neuen Aufbruch in sich trägt; sie überträgt er auf den jüngsten Bruder.

Rilke hat, wie gesagt, die Dichtung Gides nicht gekannt, als er ein Gedicht von 1906 *Der Auszug des verlorenen Sohnes* betitelte. Das Motiv dieses Gedichts ist ausschließlich das Fortgehn eines jungen Menschen aus dem Haus der Kindheit:

Nun fortzugehn von alledem Verworfenen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bornen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört¹⁹; . . .

Ja, es erhält sein Gewicht im Zusammenhang des Rilkeschen Motivgewebes durch das Phänomen Kindheit, das in der genauen Mitte des Gedichts aufgerufen wird:

—fortzuehen
 und Das und Den,
 die man schon nicht mehr sah
 (so täglich waren sie und so gewöhnlich)
 auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich
 und wie an einem Anfang und von nah;
 und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,
 wie über alle hin das Leid geschah,
 von dem die Kindheit voll war bis zum Rand—: . . .

Denn, worauf jetzt nur hingewiesen sei, Kindheit als Lebenszeit des Leids, der Angst und Schutzlosigkeit, als eine nicht bewältigte, nicht "geleistete" Stufe der Existenz ist Gegenstand durchgehender Klage bei Rilke. Und nur dies, das Fortgehn aus dem Kreise derer, die die Kindheit behütet haben, ist das Motiv, das Rilke hier aus dem biblischen Gleichnis wichtig war. Das Ziel des Auszugs ist nichts als die vage, ungewisse Zukunft und Fremde, so daß am Ende nur der Zweifel steht, ob Fortgehn überhaupt in sich sinnvoll ist:

und fortzuehn: wohin? Ins Ungewisse
 weit in ein unverwandtes warmes Land,
 das hinter allem Handeln wie Kulisse
 gleichgültig sein wird: Garten oder Wand; . . .

Dies ist an sich keine Version eines Verlorenen Sohnes mehr. Dieses Motiv ist nur dort erhalten, wo dem Auszug die Rückkehr folgt. Im Jahre 1906,²⁰ als das Gedicht entstand, aber war Rilke schon mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschäftigt. Ob das Gedicht insofern in die Entstehungsgeschichte des Romans gehört, als dieser in seinem letzten Abschnitt das Gedichtmotiv wieder aufnimmt, läßt sich aus dem bisher bekannten Material nicht belegen, doch aus den Dichtungen erschließen. Der zögernd zweifelnde Entschluß des Sohnes im Gedicht fortzuehen, ist zur Legende dessen geworden, der nicht geliebt werden wollte. In dieser die Geschichte des Verlorenen Sohnes einleitenden "Definition" ist nicht nur ein bestimmter Beweggrund des Fortgehens angegeben, sie reißt auch einen weiten Horizont Rilkescher Thematik auf: den ganzen Problemkomplex jener Liebe, die ohne Gegenstand ist oder sein sollte. Im *Malte* gibt es den Preis liebender Frauen, die ohne Gegenliebe liebten: Heloise und Sappho, die portugiesische Nonne Maria Alcoforado (deren Briefe Rilke übersetzt hat), Gaspara Stampa, eine italienische Dichterin des sechzehnten Jahrhunderts, und auch Bettina in ihrem Verhältnis zu Goethe. "Immer übertrifft die Liebende den Geliebten. . . Ihre Hingabe will unermesslich sein: das ist ihr Glück."²¹ Liebe—das bedeutet über sich selbst hinaus zu kommen, sich selbst zu transzendieren; Geliebtsein aber bedeutet Beschränkung, Angewiesenheit, Passivität und Ausgesetztsein Zuständen, Kräften, Wollungen, die nicht die eigene Freiheit sind. "Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende

würden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. Niemand verdächtigt sie mehr, und sie selbst sind nicht imstande, sich zu verraten. . . . Sie stürzen sich dem Verlorenen nach, aber schon mit den ersten Schritten überholen sie ihn, und *vor* ihnen ist nur noch Gott.”²²

Dieser Gedanke, die bloße historische Erinnerung an die unerwidert und darum wahrhaft Liebenden wird in der von Rilke bzw. Malte erzählten Geschichte des Verlorenen Sohnes zur Existenzentscheidung: fortzugehn, um nicht geliebt, nicht hindernder Gegenstand der Liebe anderer zu werden, selbst nicht zu lieben, “um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein.” Und wenn er dennoch liebte, bestand sein “Entzücken” nur darin, “durch die immer transparentere Gestalt der Geliebten die Weiten zu erkennen, die sie seinem unendlichen Besitzenwollen auftrat.”²³

Das Wort unendlich ist es, auf das es hier ankommt. Wenn im Gedicht von 1906 der Auszug des Sohnes noch ziellos und damit als sinnlos in Frage gestellt ist, noch ehe er angetreten, so ist hier ein Ziel angegeben, wenn auch ein Ziel, das im Unendlichen liegt und als Ziel damit zugleich aufgehoben wird. Denn Weiten, die einem unendlichen Besitzenwollen aufgetan werden—diese eigentümlich unanschauliche Zusammenfügung von Vorstellungen des Unbegrenzten, des Seins sowohl als des Wollens oder Strebens, deutet auf die zugleich ungeheure und paradoxe Erfahrung vor, die dem Fortgegangenen dereinst Gott und die Liebe Gottes sein wird. Bis zu dieser Erfahrung wird von dem Sohn (der bezeichnend genug jedoch niemals Sohn sondern nur “er” genannt wird) als einem über die Erde, “über die Weiden der Welt”²⁴ Wandernden ausgesagt. Der Erzähler streift nur kurz die aus dem Gleichnis überlieferten Stationen des Elends, der Verkommenheit, um ihn dann—in pointierter Gegensatzung zum Schweinehüter—zu einer Figur zu erhöhen und zu stilisieren, die für Rilke immer Symbol einer besonderen Haltung bedeutet, der Haltung des Menschen im und gegenüber dem Sein: zu einem Hirten. Diese Veränderung der Figur des Verlorenen Sohnes ist von höchster Merkwürdigkeit. Was ist gemeint, wenn es von ihm heißt, daß Fremde ihn auf der Akropolis sahen, wenn die Möglichkeit genannt wird, daß “er lange einer der Hirten in den Baux [war] und sah die versteinerte Zeit das hohe Geschlecht überstehen . . . ,” wenn er gedacht wird “zu Orange, an das ländliche Triumphtor geruht . . . ?”²⁵ Der schafehütende Hirte ist aufgerufen als eine seit uralters vorhandene überzeitliche Gestalt, mit der sich die Vorstellung einsamen Dastehens in der Landschaft unter dem weiten Himmel verbindet:

Warum muß einer dastehn wie ein Hirt
so ausgesetzt dem Übermaß von Einfluß,
beteiligt so an diesem Raum voll Vorgang,²⁶ . . .

so wird diese Gestalt in der *Spanischen Trilogie* (1913) als eine Grundhaltung monumentalisiert und stilisiert, und wie ein Nachklang der

Hirtenfigur des Verlorenen Sohnes, der schweigend über die Weiten der Welt zieht, erscheinen die Verse:

Abwechselnd weilt er und zieht, wie selber der Tag,
und Schatten der Wolken
durchgehn ihn, als dächte der Raum
langsam Gedanken für ihn.²⁷ . . .

Daß eine solche Hirten-Idee sich verbinden kann mit einem Gotteserlebnis, ist leicht einzusehen. Ja, es ist deutlich, daß die Hirtengestalt des Sohnes um des Gotteserlebnisses willen entworfen ist. Denn von ihr sind die großen Maße abgenommen, mit denen dieses Erlebnis beschrieben werden kann: Einsamkeit, "sein im langen Alleinsein ahnend und unbeirrbar gewordenen Wesen" und "sein an Fernen gewohntes Gefühl."²⁸ Hier erscheint jene Idee der Gottesliebe, die Rilkes Auslegung des Verlorenen Sohnes vor allem in den tieferen Sinnschichten von dem biblischen Gleichnis unterscheidet, auf das hier allein Bezug zu nehmen ist. Der Gott und die Liebe zu Gott, um die es hier geht, hängen nicht mit der Heimkehr und der "Liebe des Vaters" zusammen, obwohl das Gleichnischema so weit gewahrt ist, daß die Heimkehr—weiterhin—stattfindet. Aber auch diese Heimkehr weicht—noch entscheidender als die des Gideschen Sohnes—vom Muster des Gleichnisses ab, da sie nichts als eine zweite gesteigerte Phase der Abwehr der Liebe der Familie ist. "Es ist begreiflich," heißt es, "daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert wurde: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, daß sie nicht liebten."²⁹

Es ist kein Zufall, daß das Motiv der unerwiderten Liebe am Ende dieses Romans seine höchste Erscheinungsform in dem Amor Dei findet. "Er (der Sohn) war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht," lautet der letzte Satz der "Legende dessen, der nicht geliebt sein wollte." Amor Dei—es ist erlaubt, auf die Gottesliebe, die hier gemeint ist, den Spinozistischen Begriff des Amor Dei intellectualis anzuwenden. Ein Zeugnis, daß Rilke zu Spinozas Gott eine Beziehung hatte, ist freilich erst drei Jahre nach Vollendung des *Malte* belegt: ein Brief an Lou vom 2. XII. 1913 und ihre Antwort vom 5. XII. Kürzlich, schreibt Rilke, habe er eine Notiz gelesen, die ihm "das wunderbare Verhältnis in Erinnerung brachte, das Spinoza muß aufgestellt haben durch seine Einsicht in die Unabhängigkeit des Gottliebenden von jeder Erwidern Gottes: So daß ich wohl gar nicht weiterdenken dürfte, als über diesen Weg."³⁰ Jene Notiz muß sich also auf die bekannte 19. propositio des 5. Buches der *Ethik* bezogen haben: "Qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet." Es ist bisher kein direkter Beleg darüber bekannt, ob Rilke von dieser Spinozastelle zur Zeit der Entstehung

des *Malte-Schlusses* gewußt hat, so möglich es auch ist, daß in den langen Jahren der Freundschaft mit der Spinozaverehrerin Lou Spinozaprobeme zur Sprache gekommen sein können.³¹ Jedenfalls hat ihn in diesen Jahren das Problem der "Gegenliebe Gottes" beschäftigt; eben im Zusammenhang mit Plänen zu einer "Rede über die Gegenliebe Gottes" war ihm die Spinoza-Notiz wichtig geworden. Und dieses Problem wird schon im *Malte* selbst, unmittelbar vor der Erzählung der Legende genannt, so daß möglicherweise in ihm der Anlaß zu dieser zu sehen ist. Es knüpft an die Figur der Abelone, ihr "großartiges Gefühl" an, von dem Malte sagt: "aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? Wußte sie nicht, daß keine Gegenliebe von ihm zu fürchten war?"³² Die Gotteserfahrung des Sohnes nun geht über diese Aussage hinaus. Die Formulierung, daß Gegenliebe Gottes *nicht* zu fürchten ist, stellt sie trotz der Negation noch in eine Ebene mit der Gegenliebe eines Menschen, die der Sohn fürchtet und der er sich entzieht. Wenn er aber die Liebe Gottes nicht fürchtet sondern sie ersehnt, so deshalb, weil Gott und Gottes "strahlende und durchdringende Liebe" eine Instanz außerhalb jeder menschlichen Vergleichbarkeit ist. Dies scheint auf den ersten Blick eine paradoxe Behauptung zu sein; aber sie ist als solche enthalten in dem Satz: "Aber während er sich sehnte, so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand."

Est ist nicht belegt und auch nicht wahrscheinlich, daß Rilke über den Gedanken des nicht wiederliebenden Gottes hinaus sich mit den Gedankengängen Spinozas befaßt hätte. Er hat die Spinozistische Bestimmung des Amor Dei intellectualis als solche und in dem von Spinoza gemeinten Sinne nicht aufgenommen, auch wenn die Erkenntnis, daß in einem gewissen Sinne die Liebe zu Gott geistiger und damit objektiver, nicht subjektiv-personbezogener Art sei, bei ihm zum Ausdruck kommt. In jener (jetzt aus dem Nachlaß veröffentlichten) *Rede über die Gegenliebe Gottes* heißt es z. B., daß von der "Gotteszuwendung" "immer alles das abzuziehen sein mochte, was die menschliche Anstrengung zu Gott an Trübem und Fühllosem in das Bett des Gebets mit hinüberreißt,"³³ das was, ungefähr wenigstens, Spinoza als die Affekte bezeichnet (Ethik III). Es mag aber hier nur darauf hingewiesen sein, daß die Idee des Geistes (mens) als solchen, der zu Spinozas Amor Dei intellectualis—und zwar als gen. objectivus wie subjectivus—führt, in Rilkes Konzeption der Gottesliebe nicht vorkommt, so wenig wie der daraus folgende Gedanke Spinozas, daß die geistige d. i. erkennende Liebe zu Gott ein Teil der göttlichen Liebe ist, der Liebe nämlich, mit der Gott sich selber liebt (V, prop. 36),³⁴ gefolgert aus dem Gedanken, daß dem Geiste dieselbe Form der Ewigkeit zukommt, durch die Gott "expliziert" werden kann (ebd.),³⁵ der Mensch sich kraft und dank seines Geistes als einen Teil des unendlichen Verstandes Gottes³⁶

weiß, so daß die Liebe Gottes zu den Menschen und die geistige Liebe zu Gott ein und dasselbe sind. Gewiß ist prop. 19, die sagt, daß der welcher Gott liebt, nicht danach streben könne, von Gott geliebt zu werden, mit dieser Aussage von prop. 36, die eine Liebe Gottes zu den Menschen statuiert, nicht auf den ersten Blick in Übereinstimmung zu bringen. Aber sieht man genauer zu, so hängen die beiden Lehrsätze in ähnlicher Weise zusammen wie die Aussagen Rilkes über die Gottesliebe des Sohnes, der die Gewißheit hat, "daß jener, den er jetzt meinte, zu lieben verstünde mit durchdringender, strahlender Liebe" und, sich danach sehnend, zugleich "Gottes äußersten Abstand" begreift. Bei Spinoza wird ein menschliches Streben, man kann sagen eine menschliche Vorstellung von Gott und Gottes Liebe unterschieden von Gottes Liebe selbst, die als unendliche geistige Liebe (V, prop. 35: "*Deus se ipsum amore intellectuali infinito amat*") dennoch jenseits jeder menschlichen Vorstellung ist. Und wenn von dieser Liebe ausgesagt wird, daß Gott mit ihr sich selber liebt, so ist das ein ontologischer Ausdruck dafür, daß sie Gott als eine Qualität, ein "Attribut," seines Wesens zukommt ebenso wie Ewigkeit, Unendlichkeit, Absolutheit und Vollkommenheit (Ethik I). Nur in der Totalität dieser göttlichen Wesenseigenschaft der Liebe hat auch die Liebe Anteil, die Gott den Menschen zuwenden mag und die—aus den oben dargelegten noch stark scholastisch gefolgerten Gründen—als intellektuelle Liebe mit der intellektuellen Liebe zu Gott im Wesen des (erkennenden) Geistes zusammenfließt.—Beim Nachvollzug des Begriffes des *Amor Dei intellectualis* ist der moderne Mensch geneigt, den Begriff der Liebe zugunsten des Attributs des Intellektuellen oder der Erkenntnis überhaupt zu eliminieren. Um so mehr als ja der Spinozistische Gott, der *deus sive natura*, die göttliche Substanz, als Gegenstand der Erkenntnis begreiflicher ist denn als Ziel der Liebe, aus der das Moment des empfangenden, wenn auch nicht notwendig erwidrenden Du schwer forgedacht werden kann.

Diese über Rilkes belegte Spinozakenntnis zweifellos hinausgehenden Überlegungen führen dennoch in die Sphäre seiner Auslegung der Sohneslegende und damit seiner Gottes- oder Seinsdichtung zurück. Bleiben wir noch einen Augenblick bei der Beschreibung der Gottesliebe des Sohnes, so ist es symptomatisch, daß sie als Arbeit, "stille, ziellose Arbeit"³⁷ bezeichnet wird. "Er vergaß Gott beinah über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern,"³⁸ heißt es weiterhin. Man kann sagen, daß eine solche Bezeichnung weniger für das Phänomen der Liebe als für den Prozeß der Erkenntnis charakteristisch ist. Die Gottesliebe des Sohnes ist in hohem Maße ein *Amor Dei intellectualis*, der Gott, dem er sich in erkennendem Bemühen nähern will, ohne ihn erreichen zu können, ein Seinsgott und die "lange Liebe zu Gott" eine religiöse Metapher für die unendliche nie an ihr Ziel kommende Aufgabe der Seinserkenntnis.

Die Gottesliebe des Rilkeschen Sohnes ist nicht mehr "die Liebe des Vaters." Ja, diese wird an einer Stelle, in der Schilderung der Heimkehr, mit einem sozusagen mitleidigen Lächeln von der Hand gewiesen. "Gesichter erscheinen an den Fenstern, gealterte und erwachsene Gesichter von rührender Ähnlichkeit. Und in einem ganz alten schlägt plötzlich blaß das Erkennen durch. Das Erkennen? Wirklich nur das Erkennen?—Das Verzeihen wovon?—Die Liebe. Mein Gott: die Liebe."³⁹ Deutlich sind die Worte "mein Gott" und "die Liebe" hier in ihrem banalen, abgenützten Sinne gesetzt—und im christlichen Sinne nahezu blasphemisch. Ja, es scheint das Gleichnis Jesu widerlegt, als ungültig abgewiesen zu werden. Die verzeihende Liebe des irdischen Vaters deutet nicht auf die Liebe Gottes hin. Die Gottesliebe und der Gott, um die es sich für diesen Verlorenen Sohn handelt, haben keinen Gleichnischarakter. Und er ist ein verlorener Sohn nur insofern der irdische Vater ihn *an* Gott verliert⁴⁰—einen Gott aber, der keinen Vatercharakter hat, ein Seinsgott, der nie zu erreichendes Ziel, "Richtung" der Erkenntnis ist. Wenn vom Sohne gesagt wird, daß "er meinte, sich auf ihn zuzuwerfen in den Raum,"⁴¹ so ist der (unendliche) Raum das adäquate dingliche Bild für die Seinshaftigkeit Gottes.

In der Legende des verlorenen Sohnes, am Schluß des *Malte* ist es das letzte Mal, daß der Name Gottes im dichterischen Werke Rilkes auftritt. Sie markiert damit eine Stelle, von der die Linie der Problematik sowohl zurück zum *Stundenbuch* (1905) wie vorwärts zu den *Duineser Elegien* (voll. 1922) geht, in denen Gott von dem Engel abgelöst ist. Das *Stundenbuch* ist in der neueren Rilkeforschung kein allzu häufiger Gegenstand des Interesses mehr. Nicht nur hat sich der Zeitgeschmack von der sich noch stark "jugendstilistisch" gebärdenden, in oftmals manierierten Bildern dahinhauchenden Verssprache abgewandt. Gegenstand der Kritik ist es vor allem als vermeintlich religiöse Dichtung geworden, die man als unecht, affektiert, ästhetisierend kunstgewerblich tadelte. Diese Kritik verfehlt jedoch den Charakter des *Stundenbuchs*. Es ist keine religiöse Dichtung, obwohl Gott ihr Thema ist und obwohl sie aus den "Gebeten" eines russischen Mönchs besteht, der "um Gott kreist." Aber dieser Beter nimmt keine religiöse, d.i. gläubige Haltung zu dem Gott, genauer zu dem von ihm mit diesem Namen Benannten ein.⁴² Gott wird nicht angerufen als Ziel des Glaubens und d.h. als Gott selbst. Sondern in den Verkleidungen eines Malers, Bildhauers, Baumeisters, Dichters sucht der Beter Gott zu erkennen, zu benennen und darzustellen. D.h. der Name Gott wird gebraucht und gesetzt für etwas anderes, d.i. für das Sein. Und wenn eine Gotteslehre Rilkes Konzeption des *Stundenbuchgottes* mitbestimmt hat, so könnte es die alttestamentarische sein (die wohl nicht zufällig hinter dem Seinsgott des Juden Spinoza steht). Es gibt im *Stundenbuch* Verse, die den Schöpfergott der Genesis meinen:

Ich lese es heraus aus deinem Wort,
 aus der Geschichte der Gebärden,
 mit welchen deine Hände um das Werden
 sich ründeten, begrenzend, warm und weise.
 Du sagtest leben laut und sterben leise
 und wiederholtest immer wieder: S e i n .

(SW I, S.257)

Hier erscheint, gesperrt, das Wort Sein: Sein und Werden, Inbegriffe des kosmischen Geschehens, das der Gott der Genesis schuf. Wo Gott als Name für das Sein steht, ist die Haltung erkennenden, bestimmenden Bemühens prädominierend. Daß Rilkes Erlebnis eines Seinsgottes von ähnlicher Art wie das Spinozas gewesen ist, dafür zeugt nicht erst der Verlorene Sohn sondern schon das *Stundenbuch*. Man kann sagen: wenn in der knappen Erzählung des Verlorenen Sohnes das Phänomen des Seinsgottes sozusagen undifferenziert, nur als Richtungsziel des nach ihm strebenden, um die Erkenntnis seines Wesens sich mühenden Menschen aufgerufen ist, so ist es im *Stundenbuch* in vielfache Bilder, Metaphern, Symbole, Verkleidungen auseinandergelegt, die aus allen denkbaren Bereichen der dinglichen Welt stammen:

Du bist der raunende Verrußte,
 auf allen Öfen schläfst du breit (SW I, 276).

Du bist ein Rad, an dem ich stehe:
 von deinen vielen dunklen Achsen
 wird immer wieder eine schwer
 und dreht sich näher zu mir her (ebd. 283).

Du bist der Alte, dem die Haare
 von Ruß versengt sind und verbrannt,
 Du bist der große Unscheinbare,
 mit deinem Hammer in der Hand.
 Du bist der Schmied, das Lied der Jahre,
 der immer an dem Amboß stand (ebd. 318).

und gar:

Du bist das Kloster zu den Wundenmalen,
 mit zweiundreißig alten Kathedralen
 und fünfzig Kirchen, welche aus Opalen
 und Stücken Bernstein aufgemauert sind (ebd. 327),

um nur einige solcher Verkleidungen anzuführen, von denen keine auf Gott paßt. Dennoch, und indem sie auf Gott angewandt werden, integrieren sie sich sozusagen zum Sinn eines gewaltigen Außenseins, dem der es "umkreisende" Beter sich *gegenüber* hält.

So gesehen ist die Beterfigur des *Stundenbuchs* sehr prägnant als das Erkenntnissubjekt ausgestaltet, dessen intentionales Objekt der Seinsgott ist. Von religiösen Gesichtspunkt blasphemisch erscheinen die Gebete des Mönchs, die den subjektiven Anteil des Erkennenwollenden aussagen:

Ich *fühle* dich. An meiner Sinne Saum
 beginnst du zögernd, wie mit vielen Inseln,
 und deinen Augen, welche niemals blinseln,
 bin ich der Raum (ebd. 263).

Ich bin, du Ängstlicher. Hörst du mich nicht
 mit allen meinen Sinnen an dir branden?
 Meine Gefühle, welche Flügel fanden,
 umkreisen weiß dein Angesicht (ebd. 264).

Bist du denn Alles, —ich der Eine,
 der sich ergiebt und sich empört?
 Bin ich denn nicht das Allgemeine,
 bin ich nicht *Alles*, wenn ich weine,
 und du der Eine, der es hört? (ebd. 308).

bis zu jener äußersten Gegenposition:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
 Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
 Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
 Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
 mit mir verlierst du deinen Sinn (ebd. 275).

Eine Subjekt-Objekt-Polarität ist es zuletzt, die das *Stundenbuch* strukturiert, und sozusagen unter der religiösen Erscheinungsform eines zu Gott betenden, der Dichter sagt genauer: ihn umkreisenden Beters eine nahezu "erkenntnistheoretische" sich abzeichnen läßt.⁴³ Ja wir können sagen: die Haltung des geschwätzigen Betermönchs ist noch nicht zum Amor Dei intellectualis gereift, der der Umschreibungen und Verkleidungen nicht mehr bedarf; und die Hirtengestalt des Sohnes kann als letzte Essenz und Abstraktion des Stundenbuchmönchs aufgefaßt werden.

Nach der Erzählung vom Verlorenen Sohn erscheint, wie schon erwähnt, der Name Gott nicht mehr im Werke Rilkes.⁴⁴ Was aber bleibt, ist die Problematik der Seinserkenntnis, ja der Seinsbewältigung, näher bestimmt die Frage nach der Stellung des Ichs im Sein und dem Sein gegenüber, die Suche nach einem "unseren Streifen Fruchtlands zwischen Strom und Gestein" (2. Elegie). Das lyrische Ich der *Duineser Elegien* stellt sich in der überdimensionalen Figur des Engels eine Seinsgestalt gegenüber, an der es seine, die transzendente Problematik des Bewußt-seins austragen, der gegenüber es sich behaupten kann. Daß dies in der 7. und der 9. Elegie durch das Vermögen des "Sagens," des "innen Verwandeln" des Außen, d.h. durch das Wort, das letztlich dichterische, geschieht, ist die Lösung, zu der der moderne Dichter kommt. Orpheus, der Sänger, ist es, der in der Stufenfolge dieser Entwicklung den Engel der Elegien ablöst, wie dieser Gott ablöste. Das Spinozistische Seinserlebnis, das den Namen Gott hat, die "Arbeit" des Sohnes, sich Gott zu nähern, wird—so darf man vielleicht etwas zugespitzt sagen—umgesetzt und aufgelöst in die sagende, rühmende

und als solche seinsbewältigende Arbeit des Dichters, "ein zum Rühmen Besteller," wie es im Orpheus-Sonett VII des ersten Teils heißt. Deutlicher noch sagen es ein Jahr vor den Orpheus-Sonetten die Verse:

O sage, Dichter, was du tust?

—Ich rühme.

Aber das Tödliche und Ungetüme,
wie hältst du's aus, wie nimmst du's hin?

—Ich rühme.

Aber das Namenlose, Anonyme,
wie rufst du's, Dichter, dennoch an?

—Ich rühme.

Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme,
in jeder Maske wahr zu sein?

—Ich rühme.

Und daß das Stille und das Ungestüme
wie Stern und Sturm dich kennen?

—weil ich rühme (SW II, S. 249).

Im Brief an Ilse Jahr vom Februar 1923 schrieb Rilke: "Die Eigenschaften werden Gott, dem nicht mehr Sagbaren, abgenommen, und fallen zurück an die Schöpfung, an Liebe und Tod."⁴⁵ Angedeutet scheint damit zu sein, daß aus der Gleichung *deus sive natura* Gott, der nicht mehr Sagbare, herausgenommen werden muß, damit der Mensch einen Gegenstand hat, der über die Möglichkeit *seines* Erkennen- und Sagenkönnens nicht hinausgeht: die Schöpfung, die Natur, die er wahrnimmt, Liebe und Tod, die er aus seiner existentiellen Erfahrung weiß. Schon der Mönch des *Stundenbuchs* ringt mit dem von ihm noch Gott Benannten um *seine* Möglichkeit des *Ihn-Benennens*. Der verlorene Sohn aber, der zwar "wie einer war, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten,"⁴⁶ überschreitet diese Möglichkeit und scheitert, weil die metaphysische, die metahumane Idee der Gegenliebe Gottes ihm den Weg dazu verstellt. Wenn er vom Standpunkt des irdischen Vaters ein verlorener Sohn war, weil dieser ihn an Gott verliert, so ist er es in einem absoluteren Sinne, weil er vor dieser Idee sich selbst verliert.⁴⁷—Nicht zufällig kommt im dichterischen Werk Rilkes Gott danach nicht mehr vor.

ANMERKUNGEN

1. Dieser Aufsatz ist mit einigen Abänderungen ein Wiederabdruck aus der dem Göttinger Theologen Martin Doerne (†1970) zu seinem 70. Geburtstag gewidmeten Festschrift *Fides et communicatio* (Göttingen, 1970). Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber und des Verlages Vandenhoeck & Ruprecht.

2. *Sämtliche Werke* (Wiesbaden, 1955–1966), VI, 938 (zit. SW).

3. K. Kallensee, *Die Liebe des Vaters. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der christlichen Dichtung und bildenden Kunst* (Berlin, 1960).

4. J. Jeremias, *Die Gleichnisse Jesu* (Göttingen, 1965), S. 131.

5. J. Schniewind, *Die Freude der Buße* (Göttingen, 1960), S. 36 ff.

6. A.a.O., S. 54.

7. So auch K.-P. Philippi, "Parabolisches Erzählen," in *Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturw. u. Geistesg.*, 43 (1969), H. 2, S. 300, Anm. 6: "Die Person des Erzählers führt schon in den Bereich der christlichen Theologie. Nur durch diese hindurch kann man die Geschichte heute verstehen."

8. In Bildhälfte und Sachhälfte (= Gleichnissinn) hat A. Jülicher die Struktur des biblischen Gleichnisses zerlegt. Vgl. auch Eta Linnemann, *Gleichnisse Jesu* (Göttingen, 1961), S. 32 f. und Philippi a.a.O., S. 317.

9. Kallensee, S. 64.

10. Wenn E. Linnemann (a.a.O., S. 33) hervorhebt, daß erst für den späteren Ausleger und Leser, dem die Situation der ursprünglichen Erzählung Jesu nicht mehr bekannt ist, das Gleichnis sich in Bildhälfte und Sachhälfte teilt, so gilt auch dies nur innerhalb des theologischen Bereiches. Als Gegenstand der Kunst und Dichtung unterliegt es nur der "Interpretation," die, wie bei jedem anderen Gegenstand, der Intention des Künstlers nachgeht.

11. Vgl. Kallensee und ausführlicher Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart 1963), S. 689–692.

12. Voltaires "Comédie," *L'enfant prodigue* (1736), travestiert die Geschichte in seine Zeit und zentriert sie um eine Liebesgeschichte, wobei der Verlorene charakterlich viel besser wegkommt als der ältere Bruder, ein saturierter selbstgerechter und als solcher karikierter Regierungspräsident.

13. Philippi, a.a.O., S. 300, Anm. 7. Wie ja auch Kallensee seine Darstellung so betitelt hat.

14. Zit. nach A. Gide, *Le retour de l'enfant prodigue* (Paris: Gallimard, 1948) (Teil eines so betitelten Sammelbandes), S. 193.

15. A.a.O., S. 184.

16. A.a.O., S. 207 f.

17. A.a.O., S. 184.

18. A.a.O., S. 181.

19. SW I, 491–492.

20. Im selben Monat Juni 1906 wie *Der Auszug des verlorenen Sohnes* ist—nach der Datierung E. Zinns—ein unter "Entwürfe" eingeordnetes Gedicht betitelt *Vom verlorenen Sohn* (SW II, S. 326 f.) entstanden, das ohne den hinweisenden Titel noch weniger als *Der Auszug* . . . als in den Motivkreis des Gleichnisses gehörig erkannt werden kann, wie auch der oder ein Zusammenhang mit diesem nur durch den Titel erkennbar ist. Denn hier handelt es sich nicht einmal um einen Sohn, sondern um den Pagen eines Königs, der seine bevorzugte Stellung verläßt, um das organische "Leben unter unserm Leben," das auch "Totes" in sich schließt, zu erfahren. Möglicherweise kann man hierin einen Keim des Erkenntnisdranges sehen, der das Problem des Sohnes der *Malte*-Legende ist.

21. SW VI, S. 899.

22. A.a.O., S. 924.

23. A.a.O., S. 941.

24. Ebd.

25. Ebd. Hier liegen Reminiszenzen an Rilkes Reise in der Provence im Herbst 1909 vor. In einem Briefe an Lou Andreas-Salomé (23. 10. 1909) beschreibt er Les Baux und berichtet die Geschichte des "fast schon legendären Geschlechts der Herren der Baux" (*Briefwechsel Rilke-Lou Andreas-Salomé*, Wiesbaden 1952, S. 238).

26. SW II, S. 45.

27. A.a.O., S. 46.

28. SW VI, S. 943.

29. A.a.O., S. 945 F.

30. Briefwechsel Rilke-Lou, S. 318.

31. Der Herausgeber des Briefwechsels, E. Pfeiffer, berichtet in der Anmerkung zu diesem Brief (hier auch auf die Ethikstelle hinweisend), daß Lou schon in ihrem Tagebuch von der großen russischen Reise von dem Amor Dei Spinozas spricht: "Erst dann, wenn wir wirklich 'ausgegangen' sind, um zu erkennen . . ., finden wir statt eines Esels ein Königreich, nämlich in den Dingen, die sich uns weit öffnen und uns ungeahnte Heimat werden: . . . eine der spezifisch menschlichen Wonnen—so groß, daß Geister wie Spinoza in ihr ertranken und stammelnd von ihr 'Gott' sagten: Gott, der nicht wiederliebt, den jedoch zu lieben schon Wonne genug ist" (a.a.O., S. 595 f.).

32. SW VI, S. 937.

33. A.a.O., S. 1043.

34. "Mentis Amor Dei intellectualis erga Deum est ipse Dei Amor, quo Deus se ipse amat."

35. "Quatenus per essentiam humanae mentis, sub specie aeternitatis consideratam, explicari potest."

36. "Hinc sequitur mentem humanam partem esse infiniti intellectus Dei." (Eth. II, prop. XI, coroll.)—Hier tritt besonders deutlich hervor, daß Spinoza den menschlichen Geist (mens) vom göttlichen Verstand (intellectus) unterscheidet. Nur deshalb wird also der "mentis Amor" (s. Anm. 34) intellectualis genannt, weil der menschliche Geist am göttlichen Verstand Anteil hat. Es ist daher berechtigt, die Gottesliebe des Menschen als spezifisch erkennende zu verstehen, was semantisch in intelligo, intellectus ja enthalten ist.

37. SW VI, S. 943.

38. A.a.O., S. 944.

39. A.a.O., S. 945.

40. Möglicherweise ist ein latenter Ursprung von Rilkes Idee des Verlorenen Sohnes, die dem Sinn des Gleichnisses widerspricht, den irdischen Vater nicht mit Gott identifiziert, ja ihn ausdrücklich davon unterscheidet, schon auf das Jahr 1902 zurückzuführen. Die Idee könnte nämlich durch eine Statue Rodins geweckt gewesen sein, die, zuerst verschieden betitelt, auch der Verlorene Sohn hieß, ein knieender nackter Jüngling, der den Kopf zurückgeworfen mit verzweifelter Gebärde die Arme emporstreckt. Ihn beschreibt Rilke in seinem Rodinbuch: "So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme emporwirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf

einmal den Namen: *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt" (SW V, S. 194 f.).

41. SW VI, S. 243.

42. Gerade dies ist auch von theologischer Seite her bestätigt worden. In einer feinsinnigen Studie über das Stundenbuch sagt der Göttinger Theologe Martin Doerne, daß die "Demut" des Betermönchs nicht "als Praxis religiöser Devotion" zu verstehen sei, sondern "ihren Ort in dem Seinsverständnis Rilkes" hat. ("Der unscheinbare Gott" in *Dank an Paul Althaus* [Gütersloh, 1958], S. 18.).

43. Genaueres in meiner Abhandlung "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes" (in meinem Sammelband *Philosophie der Dichter* [Stuttgart, 1966]; zum *Stundenbuch*, S. 214–22).

44. In Briefen hat sich Rilke, veranlaßt durch Fragen der Briefempfänger, auch später wiederholt über den Gottesbegriff geäußert, so in dem schon angeführten an Lou, sodann an Ilse Blumenthal-Weiß (28. 12. 1921), an Ilse Jahr (22. 2. 1923).

45. *Briefe aus den Jahren 1914–1921*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber (Leipzig, 1937), S. 196.

46. SW VI, S. 943.

47. Wenn H. H. Borchardt in seinem knappen und wenig aufschlußreichen Aufsatz "Das Problem des 'verlorenen Sohnes' bei Rilke" (in *Worte und Werte*, Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag [Berlin, 1961], S. 24–33) meint, daß "bei aller Dürsterkeit des Abschlusses . . . Rilkes Legende den Weg zu Gott offen [läßt]" und zwar indem sie "durch den Ausblick auf Gott gewissermaßen bis hinter den Tod des Verlorenen Sohnes führt" (S. 29), wodurch sie sich von Maltes Schicksal unterscheide, so ist dies wohl eine dem Text kaum zu entnehmende und auch nicht recht nachzuvollziehende Interpretation.